

## 上海看戏（2）：越剧《玉卿嫂》（下）

吕效平

南京大学 BBS “戏剧春秋” 版

—

少 爷

虽然在小说中，是少爷把庆生领进了剧院，导致他与金燕飞的相识，当少爷得知庆生与金燕飞好上了之后，又是他把玉卿嫂领来剧院，目睹了庆生和金燕飞的亲密，但是他在小说中的主要价值并不是作为参与故事的人物，推动情节的进展。他是一双眼睛，读者透过这双眼睛，才看到了玉卿嫂的世界。这是一双未经尘世污染的少年的眼睛，它看事物与胖子大娘、与男佣小王老曾者流、甚至与母亲都是大相径庭的，伦理所不容的它却视为自然，全身心地品尝其甘苦。这是超越了人的实践性世界来观照这个世界的艺术之神的眼睛，是上帝的眼睛。为了给自己的观众这样一双眼睛来观看《雷雨》的故事，曹禺曾经特意为这个凄凉惨烈的悲剧配置了“序幕”与“尾声”。他要使他的观众“尤如我们孩子们在落雪的冬日，偎在火炉旁边听着白头发的老祖母讲从前闹长毛的故事”（曹禺：《〈雷雨〉的写作》）。为了强化这种艺术审美的心理，他还明确选定了宁静的巴赫《大弥撒》作为配乐。那时，他站在云端像上帝一样俯视人生，他说：“我念起人类是怎样可怜的动物，带着踌躇满志的心情，仿佛是自己来主宰自己的运命，而时常不是自己来主宰着。受着自己——情感的或者理解——的捉弄，一种不可知的力量的——机遇的，或者环境的——捉弄；生活在狭的笼里而洋洋地骄傲着，以为是徜徉在自由的天地里，称为万物之灵的人物不是做着最愚蠢的事么？我用一种悲悯的心情来写剧中人物的争执。我诚恳地祈望着看戏的人们也以一种悲悯的眼来俯视这群地上的人们……”（曹禺：《〈雷雨〉序》）。那时曹禺的目光，不就是白先勇的目光，不就是小说中少爷的目光么？但是直到《雷雨》写作了几乎半个世纪之后，它的“序幕”和“尾声”才第一次在舞台上演出。因为那时的人们没有升上云端的心情，他们固执地立在尘世，把实践性世界的社会学当作绝对的真理，愚妄地宣称已经找到了悲剧的根源——不就是周朴园嘛！后来曹禺自己也从云端走了下来，相信了实践性世界的一种学说是绝对的。他试图从实践性世界的社会学角度来改编他的《雷雨》，那结果当然很失败。他甚至接受国家总理的建议，要把历史上的悲剧形象王昭君，从“流泪的”改写成“笑嘻嘻”地完成民族团结政治使命的王昭君。一个国家的总理不妨把悲剧当作古人和我们邻居家的事情，声称自己已经消灭了悲剧；这样做也许并不妨碍他建功立业。可是一个艺术家，一个戏剧家这样相信就惨了。曹禺晚年流着泪说：“明白了，晚了，人也废了！”上世纪80年代末，上海的戏剧艺术家和白先勇、和早年的曹禺一样，站在艺术的云端，看破了人性的荒谬，创作了伟大的戏剧作品《曹操与杨修》，可是今天，他们已经重新落回尘世，用他们的技艺在实践性的世界里寻找和颂扬着据说绝对的东西。《贞观盛事》被奉为经典，用他们的首领自己的话说，这是“‘盛世’写‘盛世’”的作品。戏剧是一双未经尘世

污染的童真的眼睛，人间的一切在它看来都是荒谬无解的，无非悲剧和喜剧。颂扬“盛世”的戏剧，那是帮忙或帮闲的伪艺术。

还是谈越剧吧。戏剧和小说不同，小说是叙述的，一切都是通过少爷的口吻说出来的；戏剧是呈现的，即使少爷跟踪玉卿嫂，发现了庆生的情节不变，却已经失去了小说中这种安排的意义，他自己成了一个被“看”的人，而不再是叙述者。确实，在越剧作品中，少爷仅仅是故事中的一个人物，未能提供一个艺术的视角。作为戏剧故事的人物，他在玉卿嫂的悲剧中又缺乏推动情节的充足意义，就是说，并非必不可少的。当戏剧进入高潮的时候，少爷消失了。这时的戏剧节奏已经容不下闲笔，他的出现只能破坏高潮的进程与张力。但是，这个在上半场戏得到充分关注的人物，在下半场里却被逐渐遗忘了，这不能不说是一个瑕疵；如果始终给予充分的关注，则会是更大的瑕疵。失去了提供艺术视角的功能，少爷在戏里的地位是比较尴尬的。

如果认清他的意义不在故事之中，而在故事的叙述之中，不拘泥于原作的情节，把他处理成画外音会怎样呢？在京剧《骆驼祥子》中，有一个说大鼓的老艺人，仿佛是这个悲剧的叙说者，她提供了一个艺术的视角，即使不像小说能够做的那样彻底，但至少用她的沧桑感调整了观众的审美心理。

### 神来之笔

小说里没有描写庆生和金燕飞的相识过程，只是写了少爷把庆生带到剧场。等少爷从女戏子口中得知两个人相好时，他们已经见过五六次，“亲热得像小两口子似的”了。

越剧直接表现了他们的相识。

金燕飞在舞台的舞台上（戏中戏）演《拾玉镯》里的孙玉姣，扮演傅朋的露凝香从袖中跌落了演戏用的玉镯，这玉镯恰好滚到前排就坐的庆生脚边。露凝香焦急地寻找：“哎呀，我的玉镯，我的玉镯呢？”戏台下一片哄笑声。

[庆生急忙捡起玉镯，送到中间舞台上。

庆生：（递给露凝香）在这里。（眼睛却瞄着金燕飞）

[金燕飞与庆生对视。

露凝香：    哎呀，你上来做什么！

[观众哄堂大笑。



这是神来之笔！不仅合情合理，自然妥帖，更重要的是有“趣”，好看。真不知曹兄是怎么想得起来的！不知这个细节有出处否。

下面的戏，采用了戏曲传统的手法。

[三束顶光打在玉卿嫂、庆生和金燕飞身上。

庆生、金燕飞、玉卿嫂：（三重唱）奇怪奇怪真奇怪，

庆生：（接唱）绝色佳人来天外，

金燕飞：（接唱）清秀少年他何处来？

玉卿嫂：（接唱）庆生他为何来舞台？

庆生：（接唱）她那里象一缕阳光放光彩，

金燕飞：（接唱）他那里象一股清风扑面来，

玉卿嫂：（接唱）他那里象一个幻影暗徘徊，

（三重唱）

庆生：刹那间照亮我心怀，

金燕飞：刹那间轻拂我心怀，

玉卿嫂：刹那间猜忌满心怀，

庆生：（接唱）我待要相识心胆怯，

金燕飞：（接唱）我待要相识等机会，

玉卿嫂：（接唱）我待要相问口怎开？

三个人唱出了各自的心声。两个少年一见倾心的戏本来好看，在玉卿嫂的焦灼注视下，他们的戏更加好看；玉卿嫂的焦灼比两个少年的一见倾心更能牵动观众的心，激起了更大的悬念。

这时：

[金老板显现。

金老板：（对观众拱手）对不起，对不起，诸位包涵，戏马上重新开演！

[锣鼓声大作。

[灯暗。

这场戏干净利落地结束，抛下了两个悬念：庆生与金燕飞将有事，玉卿嫂与庆生更将有事。

这段戏颇见功力，不是熟知戏曲舞台和编剧技巧的老手，很难做出来。

## 高 潮

越剧《玉卿嫂》前一个小时的戏很淡，主要靠越剧的剧场艺术支撑着，对一个尚未喜爱越剧的人来说，并不好看；但其高潮部分的成功是公认的，它极具张力的戏剧性，即使没有越剧的演唱支撑，也足以震撼人心。学戏曲的博士生赵天为评价说：“高潮像话剧。”

小说没有描写杀人和自杀的场面，玉卿嫂在剧场门前目睹了庆生和金燕飞之间的亲密关系之后，当夜，两人之间有过一场激烈的冲突。玉卿嫂离开庆生，默默受了三天灵魂的煎熬，第四天她便下了了断的决心。少爷早晨醒来寻她的时候，看见的已经是她和庆生的尸体。戏剧的运作，不像小说那样，在每个读者个体的观念里，而是在数百上千观众的眼前，它需要更强烈的东西。我相信大多数改编者都会选择直接呈现这个故事中凶杀和自杀的场面。撇开越剧的伦理要求不谈，即使从情节动力的角度考虑，凶杀还需要一个更为具体、直接、有力的动机。仅仅是过去发生了的庆生与金燕飞的紧密还不够，仅仅是庆生哀求“玉姐”放还他自由还不够。曹路生把庆生对自由的渴求强化为正在实施的行动：小火轮的汽笛嘶鸣着，庆生在收拾包裹，他就要逃离他的“玉姐”了。一个执意要走，一个苦苦劝留，两个人展开了精神的“拔河”，一阵阵拉响的小货轮的汽笛，就像激励这场灵魂格斗的战鼓，使人想起《四郎探母》里撕心裂肺的更鼓。实际上，比两个人之间的精神“拔河”更激动人心的，是玉卿嫂内心自己与自己的格斗，她的灵魂被一次次地撕裂，再整合时，已经是一片纯洁、超然、宁静的新境界。最初，玉卿嫂说：“走了，走了好，早晚要走的，晚走不如早走，是啊，天下没有不散的筵席……”但她又心有不甘地问道：“庆生，难道你一点留恋也没有吗？”当庆生提起行李要离开时，她突然抓住庆生挽留：“庆生……庆弟……你不能这样……你不能这样对待我啊，我只有你这么一个人了，你要是这样，我还有什么意思呢！”当她听见庆生说出“我才廿几岁呀，还有好长的半辈子，你让我轻轻松松地过一过……你就放了我吧，不要再来捉牢我了，我受不了，我实在不能给你什么了”时，她“放开庆生，默默地从床头取下风筝，走至窗口，把风筝放出窗外”，说：“你走吧，走吧……”随即，她却又追上庆生，抱住他的腿，撕喊着说：“你要走，你带我一起走吧！”



她急急说道：“我可以做你们的娘姨啊，我是不会打扰你们的……”、“你跟她好好了，我不会在意的，

我就是想看你在你身边啊……”、“我会待你们好的，我不会再象从前一样管你了，我只想服侍你……”，语气里甚至充满了期望。她有理由产生期望，她无法放弃爱，但她放弃了爱的权利，放弃了一个女人起码的尊严——这是她最后的放弃了。



这一次，轮到庆生爆发了，他喊出了毁灭玉卿嫂的最后一句话：“求求你，饶了我吧，你不要再象鬼一样到处跟牢我，粘牢我，缠牢我了！”

这样的戏，是舞台艺术家所渴望的：人物情绪在短时间内从最黯淡、最压抑到最刺目、最激昂的起伏跌宕，为剧场节奏的处理，提供多好的空间啊！

这是大年初一的凌晨，庆生在收拾行李时，“零星的爆竹声继续”，“窗外漆黑的夜空不时划过几点烟花”，“玉卿嫂背对着庆生坐在桌旁”——气氛极度压抑，一切都仿佛是凝固的。在玉卿嫂说出“走了好……天下没有不散的筵席”后，节奏开始缓缓前行，随之而起的是一段抒情的对唱。玉卿嫂突然改变主意，又使节奏紧张起来。当她把风筝丢出窗外，节奏再次舒缓下来，“一阵寒风把风筝卷上了夜空”，“传来几声凄厉的汽笛声”。但这沉默中，蕴含着更激烈的爆发。玉卿嫂哀求庆生带上她一起走，她急促的话语迅速地把节奏加快，直到庆生喊出了“鬼”字，运动戛然而止，“又一次长长的静场”。“汽笛声又起”，庆生“拎起行李，仓皇逃下”，玉卿嫂厉声喝止：“庆生！”“庆生停住，行李掉地”。玉卿嫂缓缓说道：“庆生，你要走了，也许一生一世再也看不见了，你就最后抱我一下吧……”庆生久久地僵立着，玉卿嫂突然跃身上来，两腿紧紧扣住他的腰，一只手搂定他的脖子，另一只手从头上拔出了发簪……歌声扬起：

当魂灵在月光下飘零，  
一切悲欢都消失了踪影，  
只要爱永远伴随着我，  
我愿在霞光里化为灰烬。



在这个瞬间，玉卿嫂重新整合了自己破碎的灵魂，焦虑和痛苦已经远去，世界变得纯洁而恬静。

缺憾

我为越剧放弃了小说里的性爱描写感到遗憾。这可能真的是这个小家碧玉剧种本身的问题。我不知道从来的越剧，有没有过直接表现性爱场面的剧目。但我知道，性爱场面的表现对于现代舞台和电影艺术

家是非常有吸引力的。这里面大概有两个原因。其一，性爱往往是人最富激情的时刻，而激情永远是诗的内容，越是强烈的激情，越有可能通过艺术获得充沛的诗意。其二，对性爱的禁忌甚至几乎与对它的兴趣一样，并不出自于人的社会性，而是出自于人的自然属性，是普遍的和根深蒂固的，这种禁忌是对艺术家才华的挑战，而挑战总是特别激发创作的热情。如果说，电影中已经有 500 种征服了人心的禁忌、诗意地表现性爱场面的方式，无数电影艺术家会渴望由自己创造出第 501 中新颖的方式。舞台剧也一样。难道越剧艺术家真的会永远无视这个挑战吗？

厦门大学图书馆